

Zum „anonymen“ Christentum der modernen Malerei

Religiöse Strukturen im Christusbild einer säkularisierten Welt

Die moderne Malerei, die mit der Aufklärung und der Französischen Revolution einsetzt, ist nicht mehr vom Christentum bestimmt. „Das Ende der christlichen Bildkunst“ war nach Auffassung vieler bedeutender Kunsthistoriker gekommen¹. Man mag in frommem Übereifer im 20. Jahrhundert mehr christliche Themen finden wollen als in der Kunst der Vergangenheit². Das trifft jedoch nur bei einer materialen Betrachtung zu. Die großen malerischen Bewegungen des 19. und 20. Jahrhunderts wie Realismus, Impressionismus, Expressionismus, Kubismus, Surrealismus und Abstraktion sind nicht aus christlichem Geist entstanden. Trotzdem gibt es in dieser säkularisierten Welt Motive und Strukturen, die dem Christentum verwandt sind. Aus der Fülle der Formen und Themen sollen hier nur Grundauffassungen einer Gestalt gezeigt werden, die wir als namenlosen Christus bezeichnen müssen. Die Analogien und Bildwerte, in denen der moderne Künstler in unserer Welt die Gestalt des Herrn wiedererkennt, sollen dabei herausgehoben werden, ohne die Verzeichnungen des Christusbildes in der Moderne zu übergehen. Denn um kirchliche Kunst handelt es sich bei den erwähnten Werken – wenn man von dem einen oder andern Beispiel absieht – nicht.

Die modernen Künstler und das Problem eines konfessionslosen Christentums

Die Frage eines „anonymen Christentums“, die eine zeitgenössische Theologie mit erregender Dringlichkeit diskutiert, ist im Grunde uralt und nach ihren religiösen Strukturen vorchristlich; denn schon im Alten Bund hat man sich gefragt, was wohl aus den frommen Heiden würde, die aus äußeren oder inneren Gründen nicht zum Gottesvolk gehörten³. In der frühchristlichen Zeit betrieben die Theologen den Ver-

¹ H. Beenken, *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst* (München 1944) 246; H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte* (Salzburg 1948) 228; W. Schöne, *Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst*, in: *Das Gottesbild im Abendland* (Witten, Berlin 1957) 54; R. Zeitler, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts* (Berlin 1966) 16, 37.

² A. Henze, *Das christliche Thema in der modernen Malerei* (Heidelberg 1965) 21.

³ Für die theologische Problematik verweisen wir auf die Fachliteratur; denn die Fragestellung der Theologie besitzt einen anderen Charakter als die der Kunstgeschichte. Der Theologe untersucht die Aussagen der Offenbarung zu den geistigen oder besser übernatürlichen Vorgängen im Menschen selbst. Der Kunsthistoriker betrachtet die Objektivationen des Geistes, Bilder und Kunstwerke, die in sich keinen unmittelbaren Schluß auf die moralische und gnadenhafte Situation des Künstlers erlauben.

gleich und die Unterscheidung der religiösen Formen mit besonderem Eifer. So finden wir in der frühchristlichen Kunst das Bild eines Christus-Orpheus, eines Sol invictus oder eines Herrschers kultiviert. Das Bild eines Christus-Bacchus oder Christus-Hephaistos werden wir vergeblich suchen. Nicht jede mythische Figur konnte zur Würde der Christusgestalt Bildelemente beisteuern. Man könnte also das Problem für eine Monumentaltheologie wie folgt formulieren: Welche Bilder einer natürlichen Offenbarung vermögen Aussagen der Bibel anschaulich zu machen?

Der moderne Künstler, der profan schafft, steht vor einem anderen, aber doch vergleichbaren Problem. Er möchte seinem Motiv und Werk einen besonderen geistigen Wert verleihen. Bei diesem Unterfangen nähert er sich notwendig einer religiösen Welt und ihren Ausdrucksformen; denn beide, der moderne und der frühchristliche Künstler, kommen darin überein, daß sie die Gestalt im Geistigen und Bleibenden aufzuheben suchen. Wir sagen gemeinhin: sie wollen sie verewigen. Vincent van Gogh beschrieb seine Bemühungen um diesen Würdecharakter der Malerei ausdrücklich: „Ich muß dir sagen, hätte ich die Kraft gehabt, fortzufahren, so hätte ich Bilder von heiligen Männern und Frauen nach der Natur gemalt, die das Gesicht unserer Zeit getragen hätten. Es wären Bürger von heute gewesen, und trotzdem hätten sie Beziehungen gehabt zu den ersten Christen. Die Erregung, die mir das verursacht hätte, wäre indes zu stark gewesen, als daß ich dabei hätte bleiben können. Aber ich will nicht sagen, ob ich nicht viel später einmal zu dieser Aufgabe zurückkehre.“⁴ Ähnlich formulierte Eduard Munch: „Ich fürchte die Photographie nicht, solange nicht im Himmel und in der Hölle photographiert werden kann. Ewig kann man nicht strickende Frauen und lesende Männer malen. Ich will die Menschen darstellen, die atmen, fühlen, lieben und leiden. Dem Beschauer soll das Heilige daran bewußt werden, so, daß er den Hut abnehmen wird wie in der Kirche.“⁵

Während sich Munch und van Gogh die Aufgabe einer anonymen christlichen Malerei reflex stellen, bemerken andere nach Vollendung ihrer Werke, daß darin christliche Elemente ansichtig werden. So schrieb Paul Gauguin zu seinem großen Werk (Boston 1897): „Wenn man den Schülern der Beaux-Arts für die Rompreiskonkurrenz sagen würde: Das Bild, das ihr zu malen habt, soll darstellen: ‚Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?‘, was würden sie dann wohl machen? Ich habe eine philosophische Arbeit über dieses Thema gemalt, das mit dem Evangelium vergleichbar ist. Ich glaube, es gelang.“⁶

Außer solchen Selbstzeugnissen von Künstlern haben bedeutende Interpreten an Bildern, die nicht in christlichem Geist konzipiert sind, religiöse, ja christliche Züge erkannt. So schrieb der Religionswissenschaftler F. Sierksma über das Guernicabild von Pablo Picasso: „Es wäre an der Zeit, daß wir unsere Vorstellung von der Religion

⁴ Vincent van Gogh, Briefe an seinen Bruder (Berlin 1914) 590.

⁵ R. Stenersen, Eduard Munch (Zürich 1949) 33.

⁶ P. Gauguin, Brief an D. de Monfreid (Potsdam 1920).

revidieren und unsere Anhänglichkeit an stereotype Formen aufgeben. Der Pferdekopf in Picassos *Guernica* steht dem Opfer Christi näher als die meisten rührenden oder saftlosen Christusgestalten in der Geschichte der europäischen Kunst.“⁷ Man wird gerade den letzten Satz nicht ganz übernehmen können; aber die Tatsache, daß hier in einem Motiv von Picasso christliche Vorgänge, sogar das Opfer Christi, wiedererkannt werden, ist bemerkenswert. Beispiele solcher Interpretationen ließen sich vermehren. Wir sehen an ihnen, daß unabhängig von der Diskussion der heutigen Theologie um ein „anonymes Christentum“ diese Fragen auch von modernen Künstlern und Interpreten aufgeworfen wurden. Hier wird also nicht von einem missionarischen Übereifer um- und eingedeutet, sondern ein Vorgang im künstlerischen Schaffen der Modernen sichtbar gemacht, der religiöse Bedeutung hat. Daß dabei die Gestalt Christi von besonderer Wirkkraft ist, mögen die kurzen Hinweise auf einige Bildstrukturen zeigen.

Der klassemlose Mensch und die einsame Masse

Nachdem die alte hierarchische Ordnung in einer Abfolge von Revolutionen zusammengebrochen war, ergab sich als erste Aufgabe für die neue Gesellschaft die Versorgung der Massen. Mit den wirtschaftlichen und sozialen Fragen der Arbeiterbewegung im Industriezeitalter ging aber ein wesentliches Problem zusammen: die Würde des neuen, klassemlosen Menschen war aufzuzeigen und zu begründen. Welche Werte und Formen gaben diesem Menschen überhaupt noch Bedeutung?

Bei den großen Malern an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert konnte der Revolutionär – der Mann der Freiheit – eine besondere Auszeichnung erfahren. Der „Tod des Marat“ (1893) von David und „Die Revolte“ (1848) von Daumier sind Beispiele für die Formung eines neuen Würdekanons in der Malerei. Francisco Goya – der größte Sozialmaler der Kunstgeschichte – hatte dieses Ideal des klassemlosen Menschen der Freiheit in besonderer Weise geprägt. Die zahllosen unbekannten Männer und Frauen, die in seinen „Schrecken des Krieges“ das Leid und die Größe der Nation zum Ausdruck bringen, begründen auch eine neue Gesellschaftsordnung, an deren Spitze der isolierte einzelne steht, der sich selbständig für Freiheit und Recht einsetzt⁸. In den „Erschießungen vom 3. Mai“ erhält dieses Ideal seine große Gestalt. Im ersten Blatt der *Desastres* „Düstere Vorahnungen“ wird eine erste Beziehung zum leidenden Christus sichtbar. Im „Christus am Ölberg“ (1919) wird dieser unbekannte Mann zur besonderen Würde erhoben. Schon bei Goya wird immer wieder die Verbindung dieses klassemlosen Menschen mit der Masse sichtbar. So stellt er den Freiheitskämpfer der mechanisch aufgefaßten Gruppe des Erschießungskommandos gegenüber. Einzigartig ist dieses Verhältnis zwischen dem „heiligen Proleten“ und der Masse in der Kuppel

⁷ F. Sierksma, *Götter, Götzen und Dämonen* (Wien, Hannover 1959) 53 f.

⁸ Enrique Lafuente Ferrari, *Goya. Sämtliche Radierungen und Lithographien* (Wien, München 1961).

von San Antonio della Florida wiedergegeben. Der heilige Antonius, der in diesem Bild als Arbeiter aufgefaßt wird – „das Gesicht des Heiligen, der unter den Zügen eines jungen Mönches dargestellt ist, hat nichts Geistiges“⁹ –, sieht sich einer Menge gegenüber, die die Haltung der Massen gegen religiöse Vorgänge deutlich zum Ausdruck bringt. Zweifel und Begeisterung, Maskenhaftigkeit und Redlichkeit charakterisieren dieses namenlose Volk.

Der Sozialist Gustave Courbet entwickelt diese Grundgedanken Goyas in seinem Werk „Das Atelier“ (1855) zu einem Leitbild der demokratischen Gesellschaft weiter. Das Milieu des Malers bilden Vertreter aus allen Schichten der Gesellschaft. Über der Mutter mit dem Kind und hinter der Leinwand des Staffeleibildes aber sehen wir sozusagen verhüllt den Akt eines Knienden oder Aufgehängten. Zu seinen Füßen liegt ein Totenkopf. Wie bei einer Kreuzabnahme wird hier der nackte Mensch zum verborgenen Geheimnis, zur „wirklichen Allegorie“ der „schwerfällig brütenden Masse des Volkes, das für seine Not kein befreiendes Wort kennt“¹⁰. Dieses Bild erklärt die Malerei und das gesamt menschliche Dasein nicht mehr vom Himmel her, sondern von der Gesellschaft. Aber auch in dieser fortschrittlichen Interpretation des Daseins bleiben Totenkopf und „Gekreuzigter“ Modelle der Kunst und Wesensbestandteile der Gesellschaft.

Deutlicher gibt der Belgier James Ensor in seinem „Einzug Christi in Brüssel“ (1888) das Motiv eines anonymen Christus¹¹. Mit großem Nimbus reitet „Jesus von Nazareth“ im Hintergrund von gestaffelten Kolonnen durch die Stadt. Ensor illustriert die modernen Massenaufmärsche. Der einzelne wird bei ihm zugleich Träger einer Maske. Die Verlogenheit der modernen Gesellschaft wird dadurch gebrandmarkt. Christus selbst ist zunächst ein Porträt des Künstlers. Aber zwischen den Aufschriften „VIVE LA SOCIALE“ und „HIP HIP HURRAH“ ist dieser Herr jedem Massenführer zum Verwechseln ähnlich¹². Die Bischöfe, die sich bei der ersten Ausstellung über das Bild entrüsteten, hatten also nicht ganz Unrecht, als sie gegen das Werk Einspruch erhoben. Trotzdem bleibt Ensors Aussage gültig: der von der Masse Bejubelte und Gefeierte – auch der Künstler – steht anonymen Kolonnen von Maskenträgern gegenüber, die ihn ebenso niederschreien und foltern werden wie sie ihn jetzt umjubeln. So wird er dem Mann ähnlich, der einst gefeiert in Jerusalem einzog und kurz darauf in derselben Stadt gekreuzigt wurde.

Der Expressionismus bezieht andere Positionen als Ensor. Er macht die Not des Arbeiters – des Proleten –, nicht des Künstlers zum Ingebriff der Passion Christi. So schrieb die große Zeichnerin sozialer Not, Käthe Kollwitz: „Ich will eine Zeichnung machen, die einen Menschen zeigt, der das Leid der Welt sieht. Kann das nicht nur

⁹ E. Lafuente Ferrari, Goya. Die Fresken in San Antonio de la Florida zu Madrid (Genf 1955) 28.

¹⁰ W. Hofmann, Das Irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert (München 1960) 18.

¹¹ P. Haesaerts, James Ensor (Stuttgart 1957) 180.

¹² Ebd. 150.

Jesus sein?“¹³ Ihre „Weber“ und „Mütter“ geben die „Pietà des Sozialismus“. Die Massen der Leidenden und Erwerbslosen werden hier durch ihre Not darstellungswürdig und im Licht der Passion Christi gesehen. „Wenn auch manche Künstler und Schriftsteller Religion im herkömmlichen Sinne auffaßten, suchten die Expressionisten im allgemeinen nach einer tieferen, persönlicheren Bindung an das Unendliche, an Gott. In allem fand man den Geist Gottes am Werke; die Arbeiterdichter zum Beispiel erblickten selbst im Rhythmus der Maschinen und in der Heiligkeit der Arbeiter die Allgegenwart Gottes. Das alles hat mit orthodoxem Glauben so wenig zu tun, wie die Darstellung eines frommen Themas den Maler oder Bildhauer im kirchlichen Sinne religiös macht. Durch die Verwendung einer Prophetenfigur, einer in inbrünstigem Gebet versunkenen Gestalt, eines die Komposition bestimmenden Kruzifixes oder eines symbolischen Abendmahls soll eine Darstellung geistig vertieft werden.“¹⁴ So zeigt Pechsteins Holzschnitt „Unser tägliches Brot gib uns heute“ zwar keine Christusgestalt, aber die Vaterunser-Bitte wird zum Ausdruck der Not. Das Proletarierehend wird damit gleichsam geheiligt. Deutlicher vergleicht Schmidt-Rottluff in seinem deformierten Kopf mit der Aufschrift „Ist euch nicht 1918 Christus erschienen“ den zerschlagenen Frontsoldaten mit dem Erlöser.

In besonderer Weise hat schließlich Georges Rouault Christus mit dem Proletariat identifiziert. Die Gestalt selbst, die man in einigen Fällen auch an der äußeren Form erkennt, erhält ihre innere Struktur von der Erfahrung des sozialen Elends. So kommt es, daß man in manchen Bildern diesen „heiligen Proleten“ kaum noch von der ihn umgebenden Masse zu unterscheiden vermag. In der „Vorstadt der langen Leiden“ stehen Christus und die Arbeitslosen eng beieinander. Ebenso sind der „Christus und die Leute vom Jahrmarkt“ wenig voneinander verschieden. Dieser Christus sieht oft verhärmte aus wie ein Arbeitsloser, der schon seit Jahren „zum Stempeln“ geht¹⁵.

Diese Situation interpretieren auch die modernen Kreuzigungsdarstellungen, die oft durch die Profanität ihres Milieus übereinstimmen. Lovis Corinth gibt in seinem „Martyrium“ (1907) eine Kreuzigung als brutale Folterszene, die moderne KZs vorwegnimmt. Buffet stellt seinen Crucifixus in geradezu manieristischer Art als ausgemergelten Proleten dar. Scheibe läßt den Vorgang der Kreuzigung in dem interesselosen Milieu der Großstadt vor sich gehen.

Zu diesem Thema des in der einsamen Masse Leidenden hat auch der Bildhauer König einen besonderen Beitrag geleistet. Eine Gruppe von undifferenziert geformten Menschen bildet eine Art von Berg, aus dem der Gekreuzigte aufragt¹⁶. Vergleichbare Kompositionen schufen schon F. M. Jansen („Der Prophet“) und J. Vaquero-Turcios („Der Apostel Paulus predigt“). Der einzelne und die Masse bilden die Erfahrungs-

¹³ K. Kollwitz, *Aus meinem Leben* (Berlin 1927) 101.

¹⁴ B. S. Myers, *Die Malerei des Expressionismus* (Köln 1957) 94.

¹⁵ P. Courthion, *Georges Rouault. Leben und Werk* (Köln 1962) 472, Abb. 334 und 465, 247.

¹⁶ R. u. L. Kriss-Rettenbeck, *Kreuz und Kruzifix bei Fritz König*. FS. Theodor Müller (München 1965) 333.

grundlagen solcher Werke, die zu erschütternden Monumenten unserer Welt werden. Mensch und Masse werden in solchen gestuften Kompositionen zum „anschaulichen Charakter“ (H. Sedlmayr) des modernen Daseins.

Wenn schließlich Juan Genovés in seinen grauen Temperabildern in einer Art von fotografischem Realismus die Strukturen der Massen – „Flucht“, „Trennung“, „Zeit zu leben“, „Zeit zu sterben“ – gibt, dann kann auch von einer anonymen Christusgestalt nicht mehr die Rede sein; aber Genovés fügt die Vorgänge in einen Lichtkreis oder in eine Mandorla ein und prägt sie durch diese Pathosformel religiös, vielleicht sogar christlich¹⁷.

Durch Licht und Farbe aus der Masse herausgehoben erscheint also der klasselose Mensch bei einigen der modernen Maler als namenloser Christus. Bei anderen geht der heilige Prolet in der Menge unter. Schließlich wird der Unbekannte von der irrationalen Masse verhöhnt und gefoltert. Den Proletarier und Leidenden vergleicht die moderne Kunst mit jenem Mann aus Nazareth, der ohne Amt und Würde – klasselos – ein Opfer der sozialen, politischen und religiösen Verhältnisse seiner Zeit und Gesellschaft wurde. „Unter euch ist einer, den ihr nicht kennt“, so hatte ihn ein Holzschnitt von Masareel genannt. In einer besonderen Gruppe von Werken erhält dieser Vergleich ethischen Charakter.

Das Opfer der Moral

Die Philosophiegeschichte zeigt, daß die Moral sich seit Kant aus dem Gefüge der Metaphysik gelöst hat und einen selbständigen, absoluten Wert bildet. Da man von der Wirklichkeit Gottes absieht, wird die Moral – ohne Gott – in der Gesellschaft verankert. Diese Gesellschaft wechselt aber beständig ihren Charakter. So haben wir selbst noch erfahren, daß das nazistische Regime eine intensive, militärische Moral besaß. Man könnte sagen, die deutschen Verbrechen im Krieg – wer sie erlebt hat, weiß es – wurden fast alle unter moralischen Vorzeichen verübt. Allerdings war diese Moral weithin untermenschlich. Die Moral der liberalen Staaten der Gegenwart erscheint dagegen sehr menschlich, aber sie ist nicht eben religiös zu nennen. Dieser Wechsel der Rechtsauffassungen und Rechtsträger in der modernen Geschichte hat in der Malerei einen eigenartigen Niederschlag gefunden. Bei einer Reihe von Malern wird der Jurist zum Inbegriff des Dämonischen. Auch dieses Motiv beginnt mit Goya, und zwar mit seinen Bildern zu den Hexenprozessen. Die Richter und die Vollstrecker der Urteile wirken beim Spanier unheimlich, die Verurteilten erbarmungswürdig. Bei Daumier steigert sich die Kritik. Das Perfide und Gemeine dieser Richter wird mit großer Schärfe gesehen und dargestellt¹⁸. Bei Ensor werden die Herren des Rechts dümmlich

¹⁷ José L. Castillejo, *Photographic Realism: On the painting of Juan Genovés*. In: *Art International*, Vol. X, 6 (Lugano 1966) 34.

¹⁸ J. Adhémar, *Honoré Daumier* (Paris 1954) 33.

und fies. Bei Rouault stellen sie Ausgeburten der Finsternis dar. Sicher wissen die Maler wie jeder von uns, daß nicht der Stand als solcher zu verurteilen ist. Aber die Tatsache, daß eine Reihe von Künstlern gerade die Vertreter des Rechts in dieser Weise anprangert, zeigt, daß sich dem künstlerischen Menschen eine Krise der Gesellschaft offenbart, die er im Bild zu bewältigen sucht.

Auf diesem Hintergrund läßt sich ein weiteres Christusmotiv der modernen Malerei verstehen: Christus, das Opfer der pseudobürgerlichen Moral. Der „Ecce homo“ oder „Wir wollen Barabas“ von Honoré Daumier ist dafür beispielhaft. Der, auf den die Massen mit dem Finger zeigen und den man als unmoralisch anprangert, ist Christus selbst¹⁹. Dieses christliche Motiv wird in zweifacher Weise in der modernen Kunst fruchtbar, zunächst inhaltlich, dann formal.

Inhaltlich wird von Lovis Corinth und Slevogt das Thema „Ecce homo“ unmittelbar gestaltet. Rohlfes und Rouault formen das Bild in verschiedener Weise. Bei diesen Malern erleben wir zwar eine Modernisierung oder Verfremdung der Christusgestalt. Trotzdem sind Zusammenhänge mit dem christlichen Thema erkenntlich. Jedoch werden die christlichen Motive von modernen Erfahrungen geprägt. So wirkt der Christus von Corinth mit seinen Schergen von 1925 eher wie eine vorweggenommene Illustration zu einem Freisler-Prozeß als ein Historienbild. Slevogt betont in seiner Verspottung Christi das Ausziehen oder er zeigt im „Ecce homo“ die sich an ihrem Opfer weidenden Massen. Rouault faßt in der Verspottung Christus gleichfalls als „Narren“ oder „Clown“ auf. Manchmal erscheint der Verhöhnnte bei ihm als ein psychisch Kranker, ein Irrer.

Wer die Presse verfolgt, der weiß, daß die psychische und moralische Diffamierung zu den besonderen Mitteln der modernen Gesellschaft gehört, den politischen oder wirtschaftlichen Gegner auszuschalten. Derartige Aufrufe moralischer Entrüstung wollen in den seltensten Fällen dem Gesetz Gottes Anerkennung verschaffen. Moral wird zur politischen Waffe. Die Künstler, die ja bekanntlich die stärksten und unabhängigen Kritiker ihrer Zeit sind, geben diesen Vorgängen in ihren Bildern Ausdruck.

Darüber hinaus benutzen sie das Thema „Seht welch ein Mensch“ auch als Pathosformel für eine Reihe von Motiven, die inhaltlich vom Christusthema völlig unabhängig sind. Manet schiebt in seinem „Frühstück im Atelier“ (München 1868) einen jungen Mann in den Vordergrund der Komposition als wollte er sagen: „Ecce homo!“ Noch stärker wirkt diese Bildformel in seinem Spätwerk „Eine Bar in den Folies Bergère“ (London 1881). Die Bardame, hinter der im Spiegel wie eine unerreichbare Fata Morgana die allzu weltliche Welt des Montmartre und die Ansprüche des Mannes sichtbar werden, steht unberührt davon im Vordergrund der Komposition: „Welch ein Mensch!“ Auch Paul Gauguin gibt sich in seinem Selbstporträt aus Sao Paolo (1896) wie ein Erbärmde-Christus zwischen der europäischen und der polynesischen Frau.

¹⁹ J. Adhémar a.a.O. Taf. 49.

Eine besondere Aufmerksamkeit beanspruchen Ensors Bilder dieser Art. Sein „Ecce homo“ oder „Christus und die Kritiker“ (1891) zeigt den Künstler mit der Dornenkrone, Christus zum Verwechseln ähnlich, zwischen zwei älteren Herren, von denen der eine eine Brille und der andere Zylinder trägt. Es sind Max Sulzberger und Edouard Fétis. Von dem letzteren schrieb der Maler: „Fétis zerkratzte mich mit seinen alten spröden Fingernägeln.“²⁰ Diese Folter durch die Kritik führt in „Die niederträchtigen Vivisekteure“ (1925) zu einer Kreuzigungsdarstellung. Dabei wird dem Gekreuzigten von gutbürgerlichen, „braven“ Figuren der Leib aufgeschnitten. „Die guten Richter“²¹ – dämonisch-dümmliche Gestalten –, die unter dem Bild eines Gekreuzigten die Indizien – ein abgeschnittenes Bein, Messer und Totenkopf – prüfen, während sich eine Waage im Hintergrund tief nach der einen Seite neigt, interpretieren des Künstlers erschütternde Bilder von den Opfern der bürgerlichen Moral. Die Tatsache, daß ganze Reihen moderner Maler psychisch und moralisch durch die Kritik vernichtet wurden, berichtet die Geschichte der Kunst. Ensors „Ecce homo“ sieht Christus als Opfer dieser Kritik.

Der Mann der Wahrheit und die große Schau

Die gegebenen Hinweise zeigen, daß der Narr oder Clown, der Schauspieler und die Maske in der modernen Symbolik eine besondere Rolle spielen. Tänzer und Leiermann, Theater und Kabarett wurden von den Impressionisten kultiviert. Man sieht und will gesehen werden. Man kostümiert sich und möchte gut angezogene Menschen bewundern. So wird das Dasein nicht nur wie im Barock als großes Welttheater, sondern als Schau aufgefaßt. Der Mensch, der bei dieser Schau die Mode nicht mehr mitmacht und die Maske verliert, wird schon in Ensors „Verzweiflung des Pierrot“ (1892) zum „reinen Toren“. Picasso hört nicht auf, die Melancholie der Harlekine und Pierrots zu schildern. Bei Rouault wird der Clown Christus zum Verwechseln ähnlich.

Eine besondere Form eines anonymen Christusbildes dieser Art verdanken wir Max Beckmann in seinem Triptychon „Die Schauspieler“ (1941/42). Schon die Pathosformel des Dreitafelbildes, die Beckmann so bevorzugte, profanisiert eine dem christlichen Altarbild eigene Komposition²². In die mittlere Tafel setzt der Künstler die Bühne einer Schaubude, wie man sie von Jahrmärkten her kennt. Auf dieser Bühne steht groß als König verkleidet der Maler, Beckmann selbst, und stößt sich ein Schwert in die Brust. Unter den Brettern der Bühne sieht man gröhlende Männer. Neben dem Maler-König singt eine maskierte Frau. Der Hintergrund ist gedrängt voll von kostümierten Gestalten. Auf der rechten Tafel sitzt eine Schauspielerin mit einem Spiegel in der

²⁰ P. Hasaerts a.a.O. 201.

²¹ Ebd. 197.

²² K. Lankheit, Das Triptychon als Pathosformel (Heidelberg 1959) 78 u. Taf. 41; L. G. Budheim, Max Beckmann (Feldafing 1959) 155; St. Lackner, Max Beckmann, Die neun Triptychen (Berlin 1965).

Hand. Vor ihr steht die in Licht und Dunkel getauchte Büste des doppelköpfigen Gottes Janus auf einem Sockel. Dem Titel nach wird auf diesem Triptychon das Spiel mit der Maske gegeben. Die „Schauspieler“ – vorab der Künstler selbst – treten in Rollen auf, die Blut fordern, oder sie tun so, als ob sie ihr Leben hingäben. Darin besteht die Dialektik des Künstlers: er gibt in der Rolle sein eigenes Blut; jedoch ist nicht zu entscheiden, ob es nur Spiel oder Wirklichkeit ist, Schau oder Wahrheit.

Anders sind die Ereignisse der linken Tafel zu verstehen. Dort geht es um sehr geschichtliche Vorgänge. Ein Mann liest 1941 die New-York-Times. Das war damals auch in Amsterdam, wo Beckmann als Emigrant lebte, eine verbotene, hochverräterische Lektüre. Ein brutaler Kriegsknecht dringt mit der Lanze auf den Leser ein. Da erhebt sich zwischen den Beiden bescheiden, doch groß die Gestalt, die den Knecht der Gewalt zurückweist. Der schweigsame Beckmann sagte von dieser Figur: „Es könnte Christus heute sein.“

Tatsächlich ist der waffenlose Mann, der gegen die brutale Gewalt für das Recht auf Information, für die Wahrheit eintritt, jenem Juden verwandt, der dem Römer Pilatus in Fesseln erklärte: „Ja ich bin ein König. Ich bin dazu in die Welt gekommen, um für die Wahrheit Zeugnis abzulegen. Wer aus der Wahrheit ist, hört meine Stimme“ (Jo 18, 37).

Es ist nicht nötig, daran zu erinnern, in welcher Situation der emigrierte, „entartete“ Künstler Beckmann diese Gestalt erfunden hat. Der waffenlose Widerstand gegen den Terror im Namen der Wahrheit war damals lebensgefährlich. Der Maler hat jedoch ähnlich wie Chagall seinen Figuren keine historischen Züge gegeben. So bleibt sein „Christus“ allgemein gültig und läßt sich mit Dostojewskis Fürsten Myschkin vergleichen. Dieser Fürst – „der Idiot“ – geht zugrunde, weil er nicht in der Lage ist, in einer verlogenen Gesellschaft mitzulügen. Myschkin verfällt dem Wahnsinn. Der „Christus“ von Beckmann bleibt fest und verteidigt das Recht auf Information gegen den Terror. So wird er zum Leitbild eines großaufgefaßten modernen Journalismus.

Das künstlerische Tun hat ähnliche Aufgaben. Aber das Spiel mit Bild und Maske ist nicht jedem verständlich. Größer als der doppelköpfige Janus rechts ist der eindeutige Mann links. „Es könnte ein Christus heute sein.“ Ein solcher „Mann der Wahrheit“ ist allein in der Lage, die Zusammenbrüche und Katastrophen der modernen Welt zu überdauern.

Der Meister der Ruinen

Zu den bemerkenswerten Zügen moderner Malerei gehören die Variationen alter Kunstwerke. Der Maler nimmt, wie beispielsweise Pablo Picasso, ein Werk von Poussin oder Velasquez zum Vorbild, das er in seiner Art abwandelt. So wird auch das christliche Thema nicht von allen Malern unmittelbar angegangen, sondern man variiert ein Denkmal alter christlicher Kunst. In seinem Tetschener Altar (1808) stellt C. D. Friedrich keine Kreuzigung mehr dar, sondern nur das Denkmal der Kreuzigung, ein

Kreuz im Gebirge, das mit der stimmungsvollen Landschaft ein subjektives Natur- und Kunsterlebnis zur Grundlage des Religiösen macht. Der Kammerherr F. W. B. Ramdohr hatte damals nicht ganz unrecht, wenn er meinte, daß die Tendenz des Bildes „mit einem Geist in Verbindung steht, der die unglückliche Brut der gegenwärtigen Zeit und das schauerhafte Vorgesicht der schnell heraneilenden Barbarei“ sei²³. An Stelle des Christlichen wird nämlich das Naturerlebnis und das „Gefühl der schlechthinnigen Abhängigkeit“ (Schleiermacher) gesetzt. Noch stärker wird dieses Gefühl „pathologischer Rührung“, wenn der Romantiker zu diesem Kreuz Ruinen von Kirchen und Friedhöfen hinzufügt. Das „Uralte“ der Geschichte und das „Unendliche“ der Natur erhalten im christlichen Denkmal bei ihm ihre Mitte. Theologie selbst trägt nicht mehr.

Das alte religiöse oder mythische Weltbild, aus dem bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts die christliche Kunst hervorgegangen ist, war begrenzt und geschlossen. Das moderne Weltbild ist offen und unbegrenzt. Deshalb konnten die Künstler nicht mehr unmittelbar aus dem modernen Lebensgefühl heraus das christliche Thema, das noch mit dem alten Weltbild identifiziert wurde, gestalten. Also gaben sie Variationen von christlichen Werken alter Meister. Cézanne malte einen Christus nach Sebastiano del Piombo, und van Gogh arbeitete nach Rembrandt und Delacroix. Gauguin schuf seine Christusbilder als Darstellungen der bretonischen Kalvarien und Feldkreuze. In seinem Holzschnitt des Gekreuzigten nach Art polynesischer Idole kommt schließlich deutlich die Tendenz zum Totem zum Ausdruck: Christus wird als Pfahl aufgefaßt. Die Entdeckung der Negeridole durch Vlaminck, Kirchner und Picasso haben diese Entwicklung zum Archaischen weitergeführt. Fünfzig Jahre später hielt das Totem seinen Einzug in den Kirchenraum. Das „Vorgesicht der schnell herannahenden Barbarei“ von Kammerherrn Ramdohr schien sich damit erfüllt zu haben.

Derartige geistesgeschichtliche Entwicklungen, die sich auf breiter Front in der Kunst verfolgen lassen, sind nicht allein negativ bestimmt. Mit feinem Gespür für die Realität erkannten die Künstler, daß in einer nur mehr technisch-experimentell oder historisch arbeitenden Welt die religiöse Konzeption des Kosmos von einer Mitte, einem heiligen Berg oder Pfahl fehlte. Der einseitig historisierend aufgefaßte Jesus der Bibelbilder, die noch Fugel zwischen den Kriegen kultivierte und die man gelegentlich mit viel Sentiment auflud, überzeugten nicht mehr. Christus wurde zur archäologisch-musealen Figur, die zu illustrieren hatte, „wie es damals war“. Die modernen Künstler dagegen errichteten über einer religiös zerbrochenen Welt ein neues Zeichen der Einheit: das alte Denkmal, und schließlich das Totem selbst: Christus gesichtslos, ein Pfahl in der Mitte des Kosmos. So hatte Picasso in den dreißiger Jahren pfahlartige Kreuzigungsszenen gezeichnet und ein hellfarbiges Bild des Themas, dessen kosmischen Charakter man nicht übersehen kann²⁴. Hajek, König, Wotruba haben mit vielen anderen

²³ Beenken a.a.O. 251.

²⁴ J. Leymarie - R. Arnould - A. Cacan, *Hommage à Pablo Picasso* (Paris 1966/1967, Katalog) 148 (Peintures) 81, 82, 84 (Dessins).

eine Generation später ähnliche Werke für den Kirchenraum geschaffen. Sie entstehen aus einer Geistigkeit, die theoretisch Mircea Eliade vertritt und die ein Renaissance einer archaischen Religiosität herbeiführt²⁵.

Wie es in dem technisch aufgebrochenen Kosmos zu einer anonymen Neubegründung der Christusgestalt kam, so bauten andere Künstler über dem zusammengebrochenen gesellschaftlichen Bewußtsein – den psychischen Ruinen – ein neues Kreuzbild auf. Auch dieser Gekreuzigte besitzt zunächst subjektive oder besser personale Züge. Eindeutig sehen wir den Vorgang im Werk Ensors. Der Maler setzt an Stelle der Aufschrift INRI den Titel ENSOR über das Kreuz. Dazu stehen diese Gekreuzigten Ensors in einer unheimlichen, psychischen Trümmerwelt, die von Larven und Dämonen bevölkert ist. Christus wird zum Herrn und zum Opfer der Angst. Ähnliches gilt für die Gekreuzigten und Gepfählten des Zeichners Kubin oder die Kreuzweghieroglyphen eines Matisse und Baumeister. Das Kreuz steht über den Ruinen des personalen und sozialen Bewußtseins.

Für den Betrachter, der nicht gewohnt ist, moderne oder zeitgenössische Malerei zu sehen, lassen sich die personalen Tendenzen in dem zerstörten Golgotha-Fresko von Slevogt (Ludwigshafen, Friedenskirche 1932) leichter verfolgen. Der Künstler äußerte sich zu seinem Auftrag: „Eine Sixtina! – Trümmer meiner Vorstellungen. Womit soll ich bauen, – ein Heide, in einer Kirche!“²⁶. Mit großer Kühnheit setzte er jedoch den gekreuzigten Christus auf einen hohen Felsen zwischen die Schächer, das hieß für Slevogt zwischen den „gläubigen“ und den „ungläubigen“ Menschen. Unter dem Kreuz stehen die Lebensalter: Mutter mit Kind, die jungen Männer, die zugleich Träger der Bahre eines alten, kranken Mannes sind. Von rechts tragen einige Herren mit Zylinder einen Sarg in die Szene. „Die persönlichen Bezüge verdichten sich so sehr, daß der eine Schluß unvermeidlich bleibt: unter dem Kreuz des guten Schächers wird Slevogts eigener Sarg getragen.“²⁷ Mit den eindrucksvollen Mitteln des alten, kranken Mannes auf der Bahre und den Herren mit Sarg und Zylinder wird sinnfällig gemacht, daß der Tod Christi unser eigenes Schicksal ist. Man kann die Szene aber auch anders interpretieren. Der Vorgang des Lebens vom Kind zum Alten und der Vorgang am Kreuz sind so groß, daß der Versuch, mit einem Beerdigungsinstitut, mit Sarg und Zylinder, das Christuserlebnis im Lebensprozeß der Schöpfung zu bewältigen, unmöglich wird. Dieser Christus ist erhöht – nach Slevogt auf dem Felsen, der die Kirche heißt. Er stirbt zwar, doch ein Sarg und Zylinder sind bei diesem Toten fehl am Platz.

Personalen Ursprung besitzt auch das Motiv des Gekreuzigten bei Marc Chagall. Schon im Jahr 1912 schuf der Künstler sein Bild „Golgotha“, auf dem der Gekreuzigte

²⁵ M. Eliade, *Kosmos und Geschichte* (Hamburg 1966) 74: „Wie der Mystiker und im allgemeinen der religiöse Mensch, so lebt auch der Primitive in einer dauernden Gegenwart. (Und in diesem Sinn kann man zu sagen wagen, der religiöse Mensch sei ein ‚Primitive‘; er wiederholt die Handlungen eines anderen, und er lebt durch diese Wiederholung in einer zeitlosen Gegenwart.)“

²⁶ Max Slevogt, *Religiöses Werk* (Katalog Pfalzgalerie Kaiserslautern 1966) Einleitung von Wilhelm Weber, 8. ²⁷ Ebd. H. J. Imiela 21.

ein Kind ist. Unter dem gekreuzigten Kind hat man die Eltern des Künstlers wieder-erkannt²⁸. „Ich kann mir Christus nicht denken aus der Sicht einer Konfession, eines Dogmas. Mein Christusbild soll menschlich sein, voller Liebe und Trauer. Ich will das Religiöse nicht betonen, die Kunst, die Malerei ist ihrer Natur nach religiös – wie alles Schöpferische.“²⁹ Diese Identifizierung des Künstlers mit Christus, die auch Chagall vornimmt, gibt dem Maler die Grundlagen für seine späteren Kreuzigungsbilder, die den Brand der Synagogen in Deutschland, den Krieg in Rußland und die entsetzlichen Judenverfolgungen in die Erfahrung des eigenen Leids integrieren. Zusammen mit den chassidischen Elementen der Werke wird der Vorgang zu einem liturgischen Akt: Der Engel stößt in die Schofarposaune und ein alter Rabbi-Prophet liest aus der Thorarolle vor: In jener Zeit haben sie irgendwo hinten in Rußland zwischen brennenden Scheunen einen unbekannten Juden gekreuzigt. Ob dieser namenlose Israelit nicht mit dem von den Römern Gepfählten identisch war?

Auch der Engländer Graham Sutherland hat seine eigene Form der Kunst eigentlich erst im Anblick der von Bomben zerstörten Städte gefunden³⁰. Die Skizzen und Bilder der aufgebrochenen Ruinen, die er darzustellen hatte, wirre Gestänge und sperrige Balken, ließen ihn die Zerstörung – das Chaos – als eine Art surrealistisches Prinzip des Gestaltens verstehen. Er verband damit ein sicheres Gefühl für vegetabile Formen, für Bäume und Pflanzen, Dornen und Disteln, so daß eine eigene Kunst daraus erwuchs, die dem Werden in der Natur, dem Zerbrechen und Aufgehen der Samen vergleichbar ist. Seine „Maiestas“ in dem Teppich der Kathedrale von Coventry entwickelte der Künstler aus einem aufgerollten Blatt. Und das Silberkruzifix von Marlborough (1964) kommt wie aus zwei aufgebrochenen Fruchtschalen hervor³¹. Christus wird gekreuzigt heißt bei Sutherland: die Welt bricht auf und ihre innersten Lebensvorgänge werden sichtbar. So mag das Samenkorn in der Erde aufbrechen und vergehen, ehe es Frucht trägt. Über den Ruinen und aus ihnen heraus entwickelt steht der Gekreuzigte, die „Maiestas“ und das „Dornenhaupt“ des Künstlers – Inbegriff eines Christusbildes, das die modernen Katastrophen wie Chagall mit der Thora, der Schöpfungsgesetzlichkeit, zusammensieht.

Der Herr des Kosmos

Das bedeutendste Gottesbild, die Maiestas, erhielt seinen besonderen Würdegrund, als man die Gestalt Christi in kosmischem Licht an den Himmel setzte. Die konventionelle kirchliche Malerei des 19. Jahrhunderts behielt diese religiöse Struktur des

²⁸ Franz Meyer, Marc Chagall. Leben und Werk (Köln 1961) 173–175.

²⁹ W. Erben, Marc Chagall (München 1957) 16.

³⁰ Douglas Cooper, The Work of Graham Sutherland (London 1961) 26 f.; A. Révai - E. Newton, Sutherland. Christ in Glory in the Tetramorph. The Genesis of the Great Tapestry in Coventry Cathedral (London 1964) 51 und Plate 10.

³¹ D. Cooper, Graham Sutherland (Katalog, München 1967) Nr. 173.

Christusbildes. Es fehlte den Werken jedoch die überzeugende Kraft; denn inzwischen hatten Realismus und Impressionismus den Künstler gelehrt, das Licht neu zu begreifen. Diese neue Lichterfahrung hatte in die tradierten Klischees keinen Eingang gefunden. So wird die seltsame Betrachtung verständlich, die Teilhard de Chardin vor einem traditionellen Christusbild hält: „Nehmen wir an, so dachte ich, Christus ließe sich herab, hier, vor mir leiblich zu erscheinen, wie würde er dann aussehen? Welches Gewand würde er tragen? Und vor allem, auf welche Weise würde er sich sinnlich faßbar in die Materie einfügen, und auf welche Weise würde er sich gegen die ihn umgebenden Gegenstände absetzen? . . . Jedenfalls steht fest, daß ich, als ich meinen Blick über die Konturen des Bildes laufen ließ, plötzlich bemerkte, daß sie zerschmolzen, aber in einer Art und Weise, die schwierig auszusagen ist. Wenn ich versuchte, den Umriss der Person Christi zu sehen, erschien er mir deutlich umgrenzt. Und dann, wenn ich mein Bemühen zu sehen sich entspannen ließ, ging der Lichtschein Christi, die Falte seines Gewandes, das Strahlen seiner Haare, die Blume seines Fleisches sozusagen (wenn auch ohne zu entschwinden) in alles übrige ein. Man hätte sagen mögen, die trennende Oberfläche zwischen Christus und der umgebenden Welt verwandle sich in eine vibrierende Schicht, in der alle Grenzen verschmolzen . . . Doch als ich von neuem hinschauen konnte, hatte das Bild Christi in der Kirche seinen allzu strengen Kontur und seine starren Züge wieder angenommen.“³² Lange vor Teilhard hatte Odilon Redon (1840 bis 1916) in seinem „Herz-Jesu-Bild“ im Louvre eine vergleichbare Vision künstlerisch bewältigt. Die als Christus erkennbare Gestalt ist bei dem französischen Maler eine innere Einheit mit dem Bildgrund eingegangen. Zugleich aber zerbricht, ja zerfasert sich der flächige Umriss der Gestalt von innen her. Ein seltsames Licht und eine geheimnisvolle Dunkelheit strahlen, so daß man nicht mehr weiß, ob der Kosmos die Gestalt auflöst oder die Gestalt die sublime Lichtmaterie prägt. Man könnte die formale Struktur dieses Kunstwerks vor allem mit Boccionis „Materia“ (1912) vergleichen. Beim italienischen Futuristen wird ein sehr profanes Roboterweib von Lichtbündeln durchzuckt und zum Inbegriff einer modernen Energiewelt. Dem Franzosen aber gelingt es, Christus mit der modernen Licht- und Materialerfahrung zusammenzusehen.

Ähnliche Konzeptionen – wenn auch mit künstlerisch wesentlich anderen Mitteln – finden wir bei Emil Nolde. In den Jahren 1909–1912 entstehen in der Werkstatt des deutschen Expressionisten eine Reihe von großartigen Bildern christlicher Thematik. Aber auch Nolde fühlt sich nicht als orthodoxer evangelischer Kirchenmaler: „Einem unwiderstehlichen Verlangen nach Darstellung von tiefer Geistigkeit, Religion und Innerlichkeit war ich gefolgt, doch ohne viel Wollen und Wissen oder Überlegung. Fast erschrocken stand ich vor dem aufgezeichneten Werk, um mich gar kein Vorbild der Natur, und nun sollte ich malen das geheimnisvollste, tiefinnerlichste Geschehnis der christlichen Religion! – Ich malte und malte, kaum wissend, ob es Tag oder Nacht

³² Pierre Teilhard de Chardin, Lobgesang des Alls (Olten, Freiburg 1964) 46–53.

sei, ob ich Mensch oder Maler nur war. – Falls ich am Bibelbuchstaben und am erstarrten Dogma gebunden gewesen wäre, ich habe den Glauben, daß dann ich diese tief-sinnig empfundenen Bilder, Abendmahl und Pfingsten, so stark nicht hätte malen können. Ich mußte künstlerisch frei sein – nicht Gott vor mir haben, wie einen stahlharten assyrischen Herrscher, sondern Gott in mir, heiß und heilig wie die Liebe Christi.“³³ So vereinigte sich in Noldes Bildern jene Urerfahrung des Lichts, das mythische Erlebnis von Himmel und Erde mit der Gestalt Christi, und gibt dieser Gestalt den Schöpfungsurgrund zurück, ohne den die mittelalterliche Malerei Christus nicht darzustellen vermochte. Ein spätes Bild Noldes heißt „Der große Gärtner“ (1940). Aus dem Hintergrund erhebt sich in diesem Werk groß ein Kopf, der nach Haupthaar und Bart einem Christus ähnlich scheint. Er schaut in die Kelche von farbigen Blüten und greift mit der Hand in die offene Blume. Mag auch der Künstler das Werk nicht zu seinen religiösen Bildern gerechnet, sondern eher an die Fabel des Naturgottes Pan gedacht haben, das Bild, das wir sehen, hat wenig Panhaftes an sich³⁴. Vielleicht ahnen wir in ihm jenen Herrn, der durch seinen Anblick und durch seine Berührung Leben auf dieser Erde weckt. Wir erkennen eher die Gestalten des Abendmahls und der Grablegung in dem Bild als Noldes Teufel und Trolle.

Es ist schon bedeutsam, daß im Zeitalter des Realismus und Impressionismus Eduard Munch den deutschen Titel unter seiner Lithographie des gleichnamigen Bildes setzen konnte: „Ich fühle das Geschrei der Natur.“ Vincent van Gogh schrieb damals seinem Bruder: „Ich möchte Mann und Frau mit jenem Etwas des Ewigen ausstatten, das durch den Heiligenschein symbolisiert wurde und das wir durch das Strahlen und Vibrieren unserer Farben wiederzugeben versuchen.“³⁵ Auch Nolde wollte wie diese Männer nicht mehr das Leuchten dieser Welt, sondern den Herzschlag des Kosmos sichtbar machen. Und dieses Herz der Welt wurde für ihn, Redon und manche andere große Maler mit dem Herzen eines namenlosen Christus identisch. „Christus bei Maria und Martha“ (1919) und „Christus und Nikodemus“ (1919) – zwei Holzschnitte von Schmidt-Rottluff – sind von einer ähnlichen Geistigkeit geprägt³⁶. Auch dort zeichnen Licht und Gestirne die Christusgestalt. Und in dem „Heiligen Antlitz“ Jawlenskys wird die Tradition der Ikone mit der Moderne verbunden. Das große Gesicht des unbekannten Heilands wird bei dem Russen zum Urgrund der Welt. Eindrucksvoll wirkt diese Identifizierung von Bildgrund und Strichwerk im „Christus mit der Dornenkrone“ (1905) von G. Rouault. Ironisch zersetzt sich der „Christuskopf“ von Paul Klee. Man gewinnt gelegentlich den Eindruck, daß bei den Künstlern Welt- und Seelengrund als Einheit begriffen werden. Diese Verbindung von Kosmischem und Psychischem bevorzugt der Surrealist Salvador Dali.

³³ W. Haftmann, Emil Nolde (Köln 1966) 50.

³⁴ Ebd. 128, Abb. 42.

³⁵ Briefe an seinen Bruder (Berlin 1919) 515.

³⁶ W. Grohmann, Karl Schmidt-Rottluff (Stuttgart 1956) 97 und 105.

Die Kommunion zwischen Himmel und Erde

In seinem „Christus des hl. Johannes vom Kreuz“ (Glasgow 1951) hat Dali ein Werk geschaffen, das die Christusfigur ebenfalls mit dem Kosmos zusammensieht. Aus der Perspektive einer großen Landschaft schiebt sich ein gewaltiges Kreuz auf uns zu. Der Gekreuzigte zeigt die Aktfigur eines modernen Mannes, die von oben gesehen wird. Das Kreuz aber neigt sich aus dem Dunkel der himmlischen Nacht über Erde und Wasser, die vom Gekreuzigten erleuchtet werden. Unten am einsamen See steht – vergleichbar mit dem Motiv aus dem Parzifal – ein Fischer mit seinem Kahn und wartet auf unsere Überfahrt. Einem solchen Werk kann man religiöse Würde und künstlerische Bedeutung nicht absprechen.

Problematisch scheint jedoch jenes Papier, in dem wir ein Rund wie eine Hostie mit einem im Grund zergehenden Gekreuzigten eingeprägt sehen. Fremdartige Gegenstände und Materialien werden in die weiche Masse mit eingefügt. Der Versuch, Christus mit der Materie zu identifizieren, wird augenfällig. Allerdings ist die menschliche Gestalt, die im Stoff zergeht, weder künstlerisch noch religiös von besonderer Kraft.

Wenn man von den Versuchen Dalis, sexuelle Vorgänge mit religiösen Motiven zu identifizieren, absieht, so verdient in unserem Zusammenhang sein „Abendmahl“ (Washington 1955) Beachtung. Das Geheimnis besagt nach der Lehre der Kirche, daß Brot und Wein nach der Wandlung in der hl. Messe nur mehr als äußere Gestalten erhalten bleiben, während die Wirklichkeit – das Sein der Eucharistie selbst – Fleisch und Blut, Gottheit und Menschheit Christi selbst ist. Die moderne Theologie bemüht sich in einem gewissen Gegensatz zur barocken Frömmigkeit, die eine Schau- und Anbetungsspiritualität einseitig gefördert hatte, aufzuzeigen, daß gerade dieses Geheimnis die Kirche – das Corpus Christi mysticum –, die Gemeinschaft der Gläubigen in besonderer Weise repräsentiert. Weniger orthodoxe Meinungen mögen im Abendmahl nunmehr ein Zeichen einer Gemeinschaft, das Mahl als Inbegriff des sozialen Seins des Menschen überhaupt sehen. So hat etwa Mario Ceroli in seinem „Letzten Abendmahl“ (1966) die Gestalten moderner, männlicher Sitzfiguren aus Brettern ausgesägt und sie ähnlich wie in seiner „Sixtina“ – einem rohen Holzhaus auf der Biennale in Venedig (1966) – uniform auf einer Bank aufgereiht. Die völlig gleichen, hölzernen Silhouetten machen die Eucharistie zum Inbegriff einer undifferenzierten Masse³⁷.

Salvador Dali greift das Thema, dessen moderne Problematik hier kurz skizziert wurde, in seinem „Abendmahl“ ebenfalls auf. Aber er schafft ein ebenso traditions-geladenes wie modernes, fremdartiges und doch Vertrauen erweckendes Bild: Christus sitzt dort mit seinen Aposteln in einer gläsernen Kanzel an einem perspektivisch in die Tiefe fluchtenden Tisch. Man weiß nicht, ob diese gläserne Kanzel den Raum eines Schiffs oder eines Flugzeugs darstellt. Das gläserne Gefüge aus verchromten Rahmen,

³⁷ Art International (Lugano 1966) 22.

die gelegentlich irrational unterbrochen werden, nimmt die Landschaft, Himmel, Erde und Wasser mit in den technisch aufgefaßten Abendmahlssaal hinein. Die Apostel neigen ihre Häupter und wagen nicht aufzuschauen. Auf dem Tisch steht ein Becher und liegen die Brote. Über Christus aber sehen wir durch den oberen Teil der gerahmten Scheibe die Brustpartie eines Mannes, dessen Kopf vom Bildrand abgeschnitten wird, dessen Arme aber geheimnisvoll vom Himmel aus die gläserne Kanzel umgreifen. Der Christus innen zeigt mit der Linken auf sich, mit der Rechten aber weist er nach oben. So bringt der spanische Maler mit modernen Mitteln den kosmischen Charakter dieses Sakraments zum Ausdruck: Eucharistie ist für Dali zunächst Christus selbst in der Gemeinschaft mit den Aposteln: das *Corpus Christi mysticum*. Darüber hinaus aber ist Eucharistie „Brot vom Himmel“, denn den irdischen Christus selbst halten die Arme eines himmlischen, für uns nicht ganz sichtbaren Christus umfassen.

Man kann über solche Bilder verschiedener Meinung sein. Eines jedoch ist sicher: auch die moderne Malerei begreift, daß die Beziehung zwischen Christus und Schöpfung, Sakrament und Kosmos innerlich notwendig ist. Selbst mit modernen künstlerischen Mitteln kann dieser Geheimnischarakter christlicher Motive offenbar gemacht werden. Die Frage nach der Kirchlichkeit solcher Bilder kann hier nicht weiter diskutiert werden. Für Dalis „Abendmahl“ aber gilt: der anonyme Passagier der offenen, gläsernen Kanzel wird mit einer kosmischen Gestalt zusammengesehen. Und der Vorgang des Mahls bei Dali zu einer Kommunion von Himmel und Erde.

Diese religiösen Strukturen im Christusbild einer säkularisierten Welt ließen sich noch in anderen Werken nachweisen. Vor allem wären die Bemühungen der abstrakten Maler zu untersuchen und das für die Gegenwart so schwer zu begreifende Geheimnis der Auferstehung in der Interpretation der modernen Malerei aufzuzeigen. Eines kann man schon aus den kurzen Betrachtungen entnehmen: auch in unserer technischen Welt gibt es religiöse Bemühungen, die in den Werken großer Künstler zum Ausdruck kommen. Diese Bilder sollten den Christen heute und auch den modernen Liberalen nachdenklich machen; denn so schrieb Vincent van Gogh: „Die Wissenschaft – das wissenschaftliche Denken – scheint mir ein Instrument zu sein, das sich in der Folge noch stark entwickeln wird. Denn sieh: man hat angenommen, die Erde sei flach. Das war auch wahr, sie ist es auch heute noch, von Paris bis Asnières zum Beispiel. Allein, das hinderte die Wissenschaft nicht, zu beweisen, daß die Erde vor allem rund ist, was gegenwärtig niemand bestreitet. Nun glaubt man aber trotzdem noch heute, das Leben sei flach und reiche von der Geburt bis zum Tod. Aber wahrscheinlich ist auch das Leben rund und an Ausdehnung und Fähigkeiten weit bedeutender als seine einzige, und heute bekannte Hemisphäre. Es ist wahrscheinlich, daß uns künftige Generationen über dieses Thema aufklären werden, und dann könnte die Wissenschaft selbst, nichts für ungut, zu Schlüssen gelangen, welche mit den Aussprüchen Christi über die andere Hälfte der Existenz mehr oder weniger übereinstimmen.“³⁸

³⁸ H. W. Bähr, Vincent van Gogh (München 1952) 131/132 (Arles 1888).